



D'àngels i dimonis. Anàlisi d'una seqüència del programa iconogràfic de la moralització enciclopèdica de la *fin'amors* en el *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud*

On Angels and Demons. Analysis of a sequence in the iconographic programme of the encyclopedic moralization of *fin'amors* in Matfré Ermengaud's *Breviari d'Amor*

VICENT MARTINES
martines@ua.es

ISIC-IVITRA, Universitat d'Alacant; RABLB

Resum: En el present treball parem esment a 3 il·luminacions del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud que són ben eloqüents –valga la sinestèsia: imatges que són eloqüents— de la vocació d'Ermengaud en pro de la cristianització de la *fin'amors*. A més, estableixen una mena de seqüència en el concert de diàleg entre història natural, història sagrada i atenció a l'amor, als amadors, a fi i efecte que estableix qui és el receptor concret de l'obra, qui el model a seguir (els àngels) i qui a defugir (el dimoni), i quin és l'àmbit d'actuació del «maligne»: la societat cortès, ecosistema de la *fin'amor*.

Paraules clau: *Breviari d'amor*; enciclopedisme medieval, text i imatge, *fin'amor*, càtars, moralització

Abstract: This paper analyzes three illuminations of Matfré Ermengaud's *Breviari d'Amor* which represent the author's attempt to Christianize the concept of *fin'amors*. In particular, they establish a connection among natural history, sacred history and love and lovers and allow us to study who is the recipient of Ermengaud's work. In addition, they serve us to study the author's injunctions on the model to be followed (angels), the model to reject (demons), and the sphere of action of «the evil»: courtly society and the ecosystem of *fin'amors*.

Keywords: *Breviari d'Amor*; Medieval encyclopedic knowledge, text and image, *fin'amor*, Cathars, moralization

* Aquest estudi s'ha desenvolupat al si de l'Institut Superior d'Investigació Cooperativa IVITRA [ISIC-IVITRA] de la Generalitat Valenciana (Programa de la Generalitat Valenciana per a la Constitució i Acreditació d'Instituts Superiors d'Investigació Cooperativa d'Excel·lència [Ref. ISIC/012/042]), i en el marc dels projectes de recerca competitius següents: «Continuación de la Gramática del Catalán Moderno (1601-1834)» (Ref. FFI2015-69694 [MINECO/FEDER]); «Constitució d'un corpus textual per a una gramàtica del català modern (Gcm)» (IEC [PT 2012-S04-MARTINES]); Digicotracam (Programa PROMETEU per a Grups d'Investigació en I+D d'Excel·lència, Generalitat Valenciana, Ref.: PROMETEOII-2014-018), finançat pel FEDER de la UE; i els grups de recerca «Traducció de clàssics valencians a llengües europees: estudis traductològics, literaris i lingüístics comparats» (UA-VIGROB-125) y «Grup d'Investigació en Tecnologia Educativa en Història de la Cultura, Diacronia lingüística i Traducció» (Ref. GITE-09009-UA).

DATA PRESENTACIÓ: 25/04/2017 ACCEPTACIÓ: 10/05/2017 · PUBLICACIÓ: 12/06/2017

1. El *Breviari d'amor*, en el context de postguerra de la croada contra els albigesos

Escrit per Matfré Ermengaud entre 1280-86, a Besiers, el *Breviari d'Amor* és una obra cabdal de l'enciclopedisme medieval, alhora que és una de les obres més extenses en occità. A més, és una obra que s'ha conservat en moltíssims manuscrits, alguns excepcionals pel nombre i qualitat de les il·luminacions que contenen. Els diversos i nombrosos manuscrits conservats del *Breviari d'Amor* són bones proves de la importància de la interacció entre text i imatge, i especialment en el manuscrit copiat i il·luminat a Lleida (primer quart del segle XIV) conservat en la Biblioteca de Sant Petersburg (ms. Isp. F.v.XIV.N1) (Kisseleva 2007; Ferrando 2007). Les seues il·luminacions són senzillament magnífiques i més que com a reforç del missatge del text, aquest component icònic esdevé un discurs consubstancialment trenat en l'obra, alhora que aprofita del tot en la millora de la transmissió del missatge ortodox de l'Església de Roma.

Hem de tenir en compte que a l'Occitània de l'últim terç del segle XIII, ja convertida en part patrimonial de la corona de França, encara pesava molt l'empremta càtara (Tolosa / Anònim 2003). Quan el *Breviari d'Amor* és compost, no feia ni una dècada de l'aplicació de la *Còtume de Paris* a tot Occitània, que significava definitivament el triomf de França sobre els territoris occitans, arran de la croada contra els albigesos. Tenim un document literari excepcional que ens reporta la crueltat de la croada que va arrabassar els senyorius occitans en el segle XIII. Aqueix document literari és el manuscrit núm. 25425 del fons francès de la Bibliothèque Nationale de París, que conté la còpia completa de la *Cançó de la croada contra els albigesos* (o càtars). Al llarg de 9.582 versos alexandrins, aquest text ens reporta els esdeveniments de la croada que assolà els senyorius occitans arran de la butlla en què el papa Innocenci III clamava per la fi de l'heretgia càtara (o albigeses), entre 1204 i 1219. La croada pròpiament dita encara s'estendrà fins al 1244, amb la derrota definitiva d'Occitània i l'extensió cap a la Mediterrània del regne de França, el qual, abans de començar-la, a gosades hagués pogut enfrontar-se sol al comtat de Tolosa de Llenguadoc... De fet, aquesta croada esmorteí la *fin'amor*.

Des de 1204, desfermament de la croada, i fins a 1277, aplicació de la *Còtume de Paris* a Occitània, es produïren moltíssims «carnatges» —per dir-ho amb un terme que apareix a la *Cançó de la Croada* mateixa—, amb matances i cremes indiscriminades de la població civil, sota el crit «Déus le volt» o l'altre «mantra» «Mateu tothom. Déu ja reconeixerà els seus». Tan generalitzats van ser els «carnatges» i durant tant de temps, tan completa i general va ser la causa contra la població dels senyorius occitans que no només es van provocar moviments migratoris de població que en fugia —*faiditz*, per exemple, 'desposseïts'— i la substitució d'aquesta, sinó també canvis generalitzats de la titularitat dels béns i les propietats, canvis jurídics i de furs, persecució lingüística i crema de llibres, Inquisició, tortures, represàlies... Massa mal, durant massa temps, i tot afectant massa gent, en el context d'una croada proclamada com a tal per butlla papal. Massa sang en un context de guerra santa, contra una heretgia, la càtara o albigeses, que va ser la coartada per a un trastombament polític, de jurisdicció, de propietat, de població, de llengua i de tipologia i gènere

literaris. L'amor cortés, la *fin'amors*, va ser bandejat com a tòpic literari, així com l'occità com a llengua d'ús normal.

2. Una mostra de l'enciclopedisme medieval en pro de la moralització de la *fin'amors*.

Quan Ermengaut escrivia, calia afermar el nou orde o «règim», i calia remarcar la moral ortodoxa catòlica romana en un àmbit on l'heretgia havia estat tan arrelada (Besiers, i els senyors dels Trencavell). Per això el missatge d'aquesta obra és tan moralitzador i, a més, llampa més l'efectivitat i l'efectisme de la iconografia d'aquest manuscrit copiat a Lleida durant el primer terç del segle XIV, quan la llengua occitana ja havia començat a sentir els efectes del procés de substitució lingüística iniciat amb els triomfs militars de la croada. Bé podem dir que aquest manuscrit, conservat a la Biblioteca Nacional de Rússia a San Petersburg, és el que té més il·luminacions i de més gran (i divers) format, de la trentena de còpies en què ens ha pervingut aquesta extensa obra. Aquest manuscrit ens mostra el conjunt d'àmbits, parts, aspectes, tòpics i facetes del contingut d'aquesta obra, de manera que quasi literalment ens il·lumina. De fet, en aquest manuscrit veiem tota una panòpia d'imatges: integrades en el text, integrades en la caixa de la columna, de mig foli, de tres quarts de foli i a foli sencer. Alguna cosa que en altres manuscrits de l'obra d'Ermengaud trobem repartit al llarg de diversos folis (per exemple, S. I. n. 3 escorialenc, Res. 203 de la BNE o el Manuscrit 1351 de la Bibliothèque Municipale de Lyon).

Tal profusió d'imatges, que és comuna als manuscrits conservats de l'obra d'Ermengaud, és particularment magnífica en el de Sant Petersburg, que destaca, a més, per la varietat tipològica, detallisme i riquesa, i fan d'aquest un dels que millor representa els textos enciclopèdics medievals il·lustrats (Ribémont 1997). A l'Edat Mitjana no hi ha un interès tant pel desenvolupament del coneixement basat en la innovació, com sí quant a la tradició i, com en aquest cas, prima la finalitat teològica, «celle de compléter l'intelligence de l'Écriture par la connaissance du monde créé» (Beyer De Ryke 2004:1-2). Segueix l'estela del Renaixement del segle XII, que va conduir a la floració d'un cert «humanisme» de trenc cristià, basat en els estudis escolàstics (Dahan 1999). La funció de les il·lustracions és essencial en l'enciclopedisme medieval (Sadler 1997). Podem citar, per exemple: *De natura rerum* de Rabanus Maurus (Ribémont 1995), el *Liber floridus* de Lambert de Saint Omer, *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini, diverses traduccions en llengua vulgar de l'obra de Bartholomaeus Anglicus (especialment en francès: *Propriétés d'unes choses*), l'*Hortus deliciarum* d'Herrad d'Hohenbourg, l'*Omne bonum* de Palmer, o el *Breviari d'Amor* d'Ermengaud.¹

¹ És remarcable l'estudi de Miranda (1993), tot i que només és referit a dos dels manuscrits conservats del *Breviari d'Amor*: el S.I. n. 3 escorialenc (Biblioteca de l'Escorial) i el Res. 203 BNE (Biblioteca Nacional de Madrid); però sense cap referència al de la Biblioteca de Sant Petersburg i escassíssimes a la resta, entre els quals cal remarcar, especialment, el ms. 1351 de la Bibliothèque Municipale de Lyon (França), i el Taylor Thompson de la British Library de Londres, que nosaltres sí que hem tingut en compte.

L'enciclopedisme medieval assolirà el seu cim al segle XIII (Ribémont 2001). I cal anomenar quatre obres *majors* (entre les acaballes del segle XII i finals del XIII) remarcables: l'influent *Speculum maius* de Vincent de Beauvais (Lusignan & Paulmier-Foucart 1997, Duchenne & Paulmier-Foucart 1999), *De natura rerum* d'Alexandre Neckam, *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais (Ribémont 1999), i el *Liber de natura rerum* de Thomas de Cantimpré. Pretenen integrar els nous coneixements aportats pel «renaixement» del segle anterior (Ribémont 2002a), que va significar una vertadera mutació cultural a Occident, derivada dels cabals intel·lectuals de fonts greco-àrabs. Avançat el XIII trobem ja la primera obra «enciclopèdica» medieval en llengua vulgar, en aquest cas en francès: *Image du monde*, de Goussin de Metz (1246). Obra didàctica de sis mil sis-cents versos, «ce livre de clergie» es proposa proveir als laics d'una representació ordenada de les claus i els elements del funcionament del món. Inspirada en la *Imago mundi* d'Honorius Augustodunensis, també se situa en la línia moral agustiniana, segons la qual l'estudi ha de comportar viure millor.

Ermengaud vol conciliar dos «pols» de coneixement i vida: la moral cristiana i l'amor, l'amor diví, com a sublimació de la *fin'amors* que fins al darrer quart del XIII s'havia ensenyorit de la creació en romanç, la trobadoresca. El conjunt de la seua matèria està d'acord amb el tenor comú de la tradició enciclopèdica romànica medieval. És especialment interessant el fet que es tracte d'una de les més extenses —si no la més extensa— en occità i que es dirigisca —*ex origine*— l'autor als trobadors i als enamorats: que se situen en el moll de la cultura que els vïctors de la croada contra els càtars volien reprimir. No només és obra compiladora de coneixements amb una finalitat teològica; a més, s'estén moltíssim en l'estructura de la societat, vol cristianitzar l'amor cortés, i, en açò, se situa en la línia de l'Ovidi moralitzat (Binkley 1997, Ribémont 2002b). El *Breviari d'Amor* esdevé, quant a la llengua occitana, el que el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris i Jean de Meung, especialment a partir de l'aportació «enciclopèdica» d'aquest últim, quant a la llengua francesa (*oïl*). L'altra gran fita en llengua vulgar serà *Li livres dou Tresor*, de Brunetto Latini, de títol, si cap, més transparent, puix que ja indica que es tracta d'un «tresor», una vertadera «recopilació».

3. Anàlisi d'una eloqüent seqüència iconogràfica d'àngels i dimonis.

En un altre lloc vam fer una anàlisi iconogràfica estesa de les il·luminacions del manuscrit de Sant Petersburg (Martines 2007: 71-253). En el present treball parem esment a tres il·luminacions que, a més de ser eloqüents —valga la sinestèsia: imatges que són eloqüents—, mostren justament aqueixa vocació d'Ermengaud en pro de la cristianització de la *fin'amors*. Ens hi fixem ara perquè estableixen una mena de seqüència en el concert de diàleg entre història natural, història sagrada i atenció a l'amor, als amadors, a fi i efecte que estableix qui és el receptor concret de l'obra, qui el model a seguir (els àngels) i qui a defugir (el dimoni), i quin és l'àmbit d'actuació del «maligne»: la societat cortés, ecosistema de la *fin'amors*.

Estableixen, com diem, una eloqüent seqüència:

- De bon començament, el llibre remet al públic objectiu («target») prioritari a qui s'adreça, expressament, Matfré, i no tant per dir-los, sinó per fer-los saber, instruir, ensenyar-los: «Matfres ensenja los amadors» (f. 6vab).
- Després ens estableix el model a seguir, els àngels: F. 30r: «Estòria dels oficis dels àngels» (f. 30r).
- I cap a la fi de l'obra, se centra en la societat cortés i com és d'afecta i afectada pel maligne: els dimonis fan aguait als amants (ff. 205vab – 206rab). En definitiva, es tracta de tres fites en l'ensenyament per la condemna de l'amor i de la cultura cortés que és aquesta obra, i, alhora, ens la mostra molt visualment, amb la perspectiva de qui la coneixia ferventment.

Vegem-ho amb detall.

3.1. F. 6vab: «Matfres ensenja los amadors»



Sota una construcció d'arcs ogivals trifoliats, sostinguts per columnetes, apareix en l'extrem esquerre Matfré amb el braç dret i el dit índex estesos, i subjectant amb la seua mà esquerra una gran cartel·la escrita en rúbrica a doble columna (comparativament, quasi tan gran com les figures humanes de la miniatura), el text de la qual va dirigit a enamorats i trobadors. En la primera columna es dona la definició de l'amor: «QUEZ ÉS AMORS/ SABCH(TZ) TOTZ FIS/ ENAMORATZ/ QU'AMORS ÉS/ BONA

VOLUN/ TATZ,/ PLACERS, AFECCIÓS/ DE BÉ; I DESPLA/ ZARA DEL MAL/QUA 'N VE»; i a la fi de la primera i al llarg de la segona columna, la seua doctrina —molt d'acord amb la moral catòlica—: «ESTA ÉS/ DOCTRINA D'A/ MAR:// AMA, SI VOL/S ÉSSER A/ MATZ,/A TON / PRUEYME / FATZ EN PATZ SO QUE VOL-/ RIAS QU'ÉL/TE FEZÉS/ E 'L CONTRARI/ NO 'L FASSÀS/ GES». Enfront de Matfré, dues parelles de figures masculines, cadascuna sota un arc, vestides amb túnica i mantell, i coronades; es reconeix la condició del primer grup per la inscripció que apareix en la part superior, fora de la miniatura: «LI AMADOR». Hi ha dos homes: el primer, amb la mà dreta estesa cap a la cartel·la, agafa amb l'esquerra el seu mantell, que li cobreix el cos; el segon, darrere, amb un llibre en la seua mà dreta. El següent grup està identificat per una inscripció situada en lloc similar a l'anterior: «LI TROBADOR»; aquests apareixen mirant-se, el primer té els braços arreplegats en el pit (el dret) i en la cintura (l'esquerra); el segon estén cap avall el braç dret, i amb l'esquerra sosté un llibre. Aquestes dues últimes figures sostenen sengles flors radials. Matfré apareix vestit amb indumentària doctoral: una àmplia peça de vestir tancada amb caputxó, amb dues obertures laterals per a traure els braços i llargues mànigues penjants dels muscles. Amb un origen que pot ser oriental (o, almenys, bizantí), aquesta peça es mostra per primera vegada a Occident en el segle XIII, i continuarà sense quasi variar fins a la fi del XV. El tocat que porta Matfré es coneix com «capell redó» i ens remet, juntament amb el vestit de condició doctoral, a la professió de Matfré (expert en lleis). A més, en exposar-la ací (així com en l'última secció de l'obra, el «Perilhós dictatz», en la qual apareix amb els mateixos atributs), mostra inequívocament el criteri d'*auctoritas* i la vocació didascàlica amb la qual es presentarà Matfré en tota aquesta obra.

Matfré apareix amb l'índex en inequívoca acció deíctica, assenyalant el text de la cartel·la. Matfré fa el gest per excel·lència del mestre, que, en aquest cas, és autor, i es reconeix com a autoritat en la matèria. Es dona, doncs, la següent correlació, que aquesta il·lustració té per objectiu exposar visualment: Matfré és *auctor*, doncs té *auctoritas* en la matèria i, per tant, ha de ser pres com el *magister* [(AUCTOR → AUCTORITAS) → MAGISTER]. Açò determina una relació docent-discent unívoca, del mestre-autor als *alumnes*, que són uns receptors molt especialitzats (amadors i trobadors). No ha de cabre cap dubte sobre la condició del *Breviari* com a «obra de coneixement».

Tot està inequívocament orquestrat per a una recepció unívoca del *Breviari*, fins i tot el marc arquitectònic que conté l'escena de la imatge: quatre arcs i mig ogivals trifoliats, alçats sobre subtils columnes. Cada arc conté elements determinats del contingut de la imatge, i, de fet, contribueix a estructurar-la i a marcar un ordre de prelació: primer apareix Matfré, l'autor, l'expert i mestre, qui, com es veurà en la següent imatge, és poc menys que exportador del que la Providència inspira o, almenys, beneeix; en segon lloc, la cartel·la, el contingut, que apareix en sinopsi; en tercer lloc, els amadors, que són els coproponents de l'obra; en quart lloc, el primer dels dos trobadors; i, en cinquè lloc, el segon d'ells. El mig arc que es perd en l'extrem dret de la imatge contribueix a crear la sensació que l'espai/continent de la imatge i, sobretot, la lliçó del *Breviari*, és major del que pot veure's en la imatge, per evidents raons d'espai. Açò contribueix a accentuar l'autoritat del *Breviari*.

3.2. F. 30r: «Estòria dels oficis dels àngels»



Aquesta il·lustració és una magnífica mostra d'un dels paradigmes del tractament iconogràfic del manuscrit de la Biblioteca de Sant Petersburg, ja que reflecteix en un foli una diversitat d'aspectes tractats en una unitat temàtica de contingut. A més, permetia —i açò ja és un mèrit més directament relacionat amb aquest mateix manuscrit— el treball diferenciat de l'il·luminador, pel que fa al copista, la qual cosa, d'altra banda, exigia una programació molt planificada i el càlcul dels espais.

D'altra banda, i des del punt de vista de l'autoria, aquesta il·lustració ens remet literalment als primers éssers de la creació: els àngels. Si bé no es parla d'ells en el Gènesi, sí que apareixen al llarg de l'Antic Testament i com es reben en diverses tradicions (Orient, Egipte, Mesopotàmia...). A partir de la seua relació o associació constitutiva com a ens de llum (Gen. 1, 3; Beda, Sant Gregori Magne o, més tard, Francesc Eiximenis en el seu *Llibre dels àngels*, de gran èxit en els segles XIV i

XV), que arreplega el mateix Ermengaud, sembla més que lògic i encertat que el nostre autor els situe efectivament a l'inici de la seua atenció a les coses creades. Ermengaud ve a dir que el que primer va crear Déu, «gens més voler crear el món i totes les coses», van anar els àngels.

En el manuscrit de la Biblioteca de Sant Petersburg se'ns presenten els àngels amb els trets propis que els conformen en l'art occidental de l'Edat Mitjana europea —més en concret, de la romànica—: alats i nimbats, amb cabells més aviat curts i arrissats per les puntes (sense desenvolupar tirabuixons), vesteixen túnica talar i van cenyits per la cintura. Referent a açò, aquesta il·lustració també és plenament representativa del mestratge general de l'il·luminador. També ho és en allò referit a la representació de les funcions i oficis, fidel i coherent pel que fa al *titulus*. Com llavors ja estava establert per l'Església, i com era important que quedara explícit sobretot per a refutar les creences herètiques càtares, que tant de predicament havien arribat a tenir a Occitània, Ermengaud insisteix, i aquesta il·luminació ho fa patent —potser molt més que qualsevol altre dels manuscrits del *Breviari d'Amor*, i només potser secundat en açò pels manuscrits S.I. n. 3 escorialenc i Res. 203 de la BNE—, que els àngels visiten els homes com a heralds i emissaris de Déu, que ens protegeixen i ajuden de diverses maneres i en diversos menesters, que intercedeixen per nosaltres davant Déu, etc. Per açò és important veure com resol l'escena aquesta il·lustració: dues columnes en tot el foli, amb tres escenes cadascuna que, en una mateixa unitat d'espai, evidencien tal diversitat, disposició i intercessió angèliques. En totes les escenes l'àngel apareix sempre en relació directa amb l'home i, excepte en l'última, de la mort del just, n'és un solament el que l'acompanya, no diversos. En resum, els continguts de les sis escenes són, de dalt a baix: els actes d'aconsellar, de presentar-li a Déu les oracions i de consolar, de comunicar-li a l'home els designis divins —per aquest motiu pren per paradigma l'Anunciació—, d'alimentar el necessitat i de portar l'ànima del just al cel.

En la primera de les escenes veiem com l'àngel aconsella a l'home. No obstant açò, com diu la rúbrica corresponent, «QUASCUS HOMES HA AITALS · II · CONSELHERS», i tals consellers són un àngel i un dimoni que estableixen la tesi i l'antítesi en què es debat l'home. Així, l'escena mostra l'home en el centre, flanquejat a la seua dreta per un àngel amb l'índex estès, orientat diagonalment, la qual cosa evidencia que l'exhorta o li indica el que ha de fer. A l'esquerra de l'home, un dimoni, d'aspecte ostensiblement monstruós, el rebat també amb l'índex (de la mà esquerra), amb intenció inequívoca. L'home gira el cap cap a l'àngel, però assenyala amb la dreta al dimoni, senzilla solució iconogràfica per a referir la situació d'indecisió, de problemàtica existencial de l'home, que sap el que ha de fer i no pot fer oïdes sordes a les proposicions del dimoni. Per sobre de l'ésser humà, un filacteri en arc, el centre de gravetat del qual és el cap o, més aviat, les orelles d'aquell, s'estén des de la boca de l'àngel i des de la del dimoni. De fet, llegim —encara que hauríem dir «sentim», doncs aquest és l'efecte sinestèsic pretès per aquesta solució iconogràfica— l'admonició —que no suggeriment— de l'àngel: «FAI BÉ I NO MALS». L'antítesi: el que profereix el dimoni, amb el mateix efecte iconograficosinestèsic, posat en evidència perquè el que diu està escrit invertit en la seua part del filacteri: «FAI MALS I NO BÉ».

La segona escena ens presenta com «L'ÀNGELS PRESENTA L'ORACIÓ DEL BON HOME A DÉU». Veiem Déu, sota els trets de Crist, sostenint una cartel·la (en la qual es llig el començament del Pare Nostre): «PATER NOSTER QUI/ ES IN CELIS») que li presenta un àngel, que també l'agafa amb la seua destra, mentre que amb l'índex de la mà esquerra assenyalava un home que, agenollat, prega amb fervor aqueixa mateixa oració. Aquesta solució iconogràfica, que no és novetat, tal com està ací tractada aconseguix crear dos punts de vista i situar clara i senzillament l'àngel en el centre de la mirada del lector com a verdadera frontissa en la relació home-Déu. El recurs sinestèsic de la lectura visual per a transmetre iconogràficament el que seria un «audiograma», el prec (que podria no ser-ho, ja que per l'actitud de recolliment de l'orant bé podria ser un acte molt silenciós), aconseguix fer palesa la funció de l'àngel, que fa veure al Pare que l'home no solament li prega, sinó que amb açò és capaç d'espantar el dimoni que apareix sobre l'home en l'extrem de la imatge. Aquest fuig, derrotat, amb cara i actitud que marquen tal desgrat. La funció de l'àngel ha permès reforçar la «religió», és a dir, la relació entre Déu i el fidel.

En la tercera escena «L'ÀNGELS CONFORTA L'HOME TREBALLAT». En l'extrem esquerre de la composició, l'home, assegut, fa el gest tradicional de dolor (es porta una mà al front; els seus ulls estan entreoberts, almenys el dret, atès que l'esquerre està tapat per la mà esquerra), reforçat pel gest del seu braç dret, que subjecta, sense convicció, resignat, el colze esquerre, que al seu torn, es recolza en la cuixa esquerra. L'home “treballat” és assegut, amb la cama esquerra lleugerament flexionada en tenir aqueix peu sobre un petit escambell, per a així, amb aqueixa postura, alleugir-se. Enfront d'ell, l'àngel, dempeus, amb l'índex de la dreta estès en actitud de predicar, subjecta una cartel·la per la qual es coneix el contingut de la seua allocució: «HAIAS/ EN DIEU/ ESPERAN/ SA». En la part superior de la il·lustració, just damunt del cap adolorit de l'home, s'obri el cel, representat en un núvol blau celest, i apareix Déu, representat per un bust de Crist amb nimbe crucífer, amb semblant serè i mirant l'àngel i la cartel·la, és a dir, indicant-li el que ha de transmetre al fidel. Novament, l'àngel és intercessor.

En la quarta escena l'àngel comunica a l'home els designis divins, és a dir, «L'ÀNGELS FAI LO COMANDANMEN DE NOSTRE SENYOR». Apareix l'àngel agenollat a l'esquerra de la composició, fent amb l'índex de la dreta, orientat verticalment i un poc corbat, el gest propi de tots aquells l'activitat dels quals és la de comunicar idees, ací amb un cert matís imperatiu; i també indica el sentit de lectura del filacteri que sosté amb l'esquerra: «AUE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM». En el centre, i lleugerament cap arrere, apareix un pitxer amb un gran lliri. A la dreta, la Verge, asseguda mentre sosté un llibre en les mans (el que constitueix el tipus més usual d'Anunciació dels segles XIII-XV), vestida amb túnica, vel i mantell, llig un llibre —com indica la seua destra, amb l'índex seguint la lectura—, mentre es porta l'esquerra al pit, en un clar gest d'aquiescència del que se li anuncia. Aquest gest, reforçat amb la suau i evident inclinació del cap, ja nibat, ens permet, en lleu sinestèsia, quasi endevinar el «FIAT» d'aquest context, una afirmació ràpida i expletiva, però digna i submissa, d'una inferior (María) a un superior (Déu Pare). Açò es manifesta amb la representació del mateix Déu Pare obrint el Cel i enviant amb les dues mans l'Esperit Sant en forma de colom

blanc. Aquesta acció es dibuixa en oblic des de l'extrem superior esquerre de l'escena i el vol directe de l'au cap al rostre de Maria. S'imprimeix una certa perspectiva, moviment i profunditat a la composició, subratllat tot açò per les línies que en oblic i, des de cadascuna de les mans del Pare, es tracen fins a la lleu cua de l'Esperit Sant, que, a més, estira el coll per a estilitzar més l'acció.

D'aquesta manera, l'àngel serveix al Pare i a l'Esperit Sant i és testimoni de primera mà de l'Anunciació i de la Concepció de la Segona Persona de la Santíssima Trinitat, així com de la Virginitat de Maria. Per açò el gest genuflex de l'àngel evidencia, clarament, el respecte que deu a tots els protagonistes de l'escena.

Finalment, mereix atenció el fet que darrere de Maria aparega un arc gòtic amb columna nervada, que és el modest però efectiu recurs per a mostrar en un espai tan reduït com possibiliten les dimensions d'aquesta il·lustració, que l'escena es desenvolupa en un interior, que permet, no obstant açò, un senzill accés que està obert a la intervenció de la Divinitat. En l'actitud de Maria, que assenyalava amb l'índex el que llig, amb la seua actitud física i interior, amb el colom i la trajectòria que es fa patent des dels cels, i l'àngel, amb un escenari amb arc i columna, estem davant la formalització del cànon prototípic de l'Anunciació, que veurem en les obres pictòriques de major format de Giotto o Botticelli, el primer molt proper al temps de realització del manuscrit de la còpia il·lustrada del *Breviari d'Amor*, conservada en la Biblioteca de Sant Petersburg, i el segon en el zenit del Renaixement italià del segle XIV. Literàriament, aquesta escena també consolida o cristal·litza el prototip de referència que veurem en l'Anunciació al llarg del que resta de l'Edat Mitjana, com podem veure cap a finals del segle XV a València en l'esplèndida *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, filla natural del savi Marquès de Villena.

La cinquena escena ens presenta com «L'ÀNGELS APORTA VIANDA AL SANT HOME». L'àngel, dempeus, se situa en l'extrem esquerre de la composició, porta en la mà dreta un pa i tendeix amb l'esquerra un pitxer amb alguna beguda a l'home necessitat, que se'n mostra amb hàbit de frare o que tal vegada es tracta d'un ermità que no té què menjar. Aquest es troba en l'extrem dret, dempeus, i amb una lleugera inclinació de tors agafa el pitxer. S'insisteix a marcar una intensa relació entre l'humà i el diví. L'àngel i l'«home sant» estan plenament en contacte; ara no es tracta d'una mera transmissió de missatge o admonició, ara es tracta de l'aportació de coses tangibles i necessàries per a la pròpia existència preemptòria del mortal.

En la sisena escena «L'ÀNGELS PORTAN EN PARADÍS L'ARMA DEL SANT HOME», la composició està dividida en dos nivells, de manera que en la inferior apareix un home mort en un jaç, nu, cobert amb un cobertor, amb una faç molt expressiva que denota els rigors de l'agonia: ulls tancats, rictus en la boca, etc. Als peus del lloc on jau, un dimoni mostra la seua desesperació, perquè ha perdut una ànima; manifesta una violenta emoció de cólera espontània i excessiva, reservada a l'instant en què la figuració és més intensa (en aquest cas, l'home que acaba de morir i l'ànima del qual ha perdut el dimoni) amb una ganyota horrible als ulls medievals, amb la llengua roja fóra, musell i

Vicent Martines. D'àngels i dimonis. Anàlisi d'una seqüència del programa iconogràfic de la moralització enciclopèdica de la *fin'amors* en el *Breviari d'Amor* de Matfré Ermangaud

banyes bovines, a més d'uns ulls desorbitats. Enfront d'aqueixa desesperació contrasta l'actitud de la figura d'una persona que acompanya el difunt i que apareix en l'escena per darrere del coixí. Plora amb el cap cobert com era normal en l'escenificació del dol medieval. Amb la mà dreta s'asseca les llàgrimes, mentre que amb l'esquerra agafa per sota del coixí el cap al difunt, en un últim gest d'afecte i tendresa.

D'altra banda, en el nivell superior de l'escena, dos àngels que ixen d'entre els núvols porten en un llenç l'ànima del mort, en forma de figura infantil nua, amb les mans juntes i els braços alçats en actitud clara d'esperança en el goig de la Glòria i, al mateix temps, de submissa petició d'aqueix goig. D'aquesta manera es consuma l'últim i suprem servei dels àngels a favor de l'home.

3.3. Ff. 205vab – 206rab: Els dimonis fan aguait als amants. Condemna de l'amor i de la cultura cortés



Aquestes il·luminacions són una de tantes mostres de mestresa de l'art iconogràfic, material i narrativament, del manuscrit il·ludenc de l'obra d'Ermengaud conservat en la Biblioteca de Sant

Petersburg. Ens situa en el context de la condemna de l'amor cortés a partir de l'aplicació de la Còtume de Paris en els dominis i senyories d'Occitània, que queden incorporats a la corona de França. No solament es tracta de condemnar l'amor cortés. Aquest tòpic només és una metonímia. Es critica una forma d'entendre la societat, la cultura cortesana mateixa que havia florit a Occitània. Açò, tenint en compte els objectius de l'obra, ja és més que suficient perquè entenguem que ens trobem davant un dels moments culminants del *Breviari d'Amor*. A més, hem de tenir en compte que, com passa en el conjunt dels àmbits, parts, aspectes, tòpics i facetes del contingut d'aquesta obra, el present manuscrit ens ho mostra de manera que, quasi literalment, ens il·lumina la qüestió, de la mateixa manera que ho feia, per exemple, quant als oficis dels àngels (vegeu *supra*).

En el foli 206rab, la imatge s'estén per tota la caixa, i fins i tot hi ha dues figures que excedeixen els marges (una construcció palatina amb murs almenats, i, en l'extrem oposat, un dimoni en actitud de marxa i amb les ales desplegades).

Aquesta il·luminació es divideix en quatre files horitzontals més una cinquena en la base, que està dividida en la seua meitat en dues cel·les. Ha estat composta iconogràficament perquè siga percebuda com una vertadera unitat narrativovisual, no ja en la unitat del foli, sinó de la plana, és a dir, del conjunt dels dos folis oberts en tota l'extensió de l'apertura de l'obra. Açò denota una ferma i ordenada estructuració de la composició del manuscrit, i d'altra banda un gran mestratge i autonomia per part de l'il·luminador. Si bé açò no és una novetat en l'àmbit de la il·luminació medieval de manuscrits, no deixa de ser significatiu que en aquest manuscrit del *Breviari d'Amor* ens trobem aquesta solució, visualment tan efectiva —com també efectista—, que no es dona en el manuscrit escorialenc, per exemple. Per la seua banda, en el manuscrit de la Bibliothèque Municipale de Lyon (ms. 1351, ff. 182v-183), sí que trobem aquesta presentació del *vers* d'un foli amb el *recte* del següent, si bé aquest va a doble columna, amb menys figures i en conjunt sense il·luminar (només està preparat, però no acabat).

Quant al seu contingut, es tracta d'una seqüència que presenta els diversos aspectes de la cultura i de la relació cortesanes, com bé s'encarreguen d'explicar els peus de cada cel·la, en rubrica, en la faixa blanca que marca la separació entre una i una altra i que passarem a analitzar a continuació.

F. 205r:

1)«LE DIABLES FAN LOS AYMADORS E LES AYMARITZ CONSENTIR A PECCAT E SEGUIR LOS DESIEGS CARNALS»

Una parella d'amants, junts i agafats de la mà en el centre de la il·lustració, són assetjats i assetjats per sengles dimonis nefands, simiescos, amb les ales desplegades, que els agafen amb ambdues mans pels muscles. Altres dos dimonis més, un a cada extrem de la il·lustració, fan sonar, l'un, a l'esquerra, una espècie de pandero, i l'altre, a la dreta, una cítara.

2)«LO DIABLES LI FAY DESIRAR TROP BELAS RAUBAS E ARNÉS»

Una bella donzella —si s'ha de jutjar per la cinta que li ceneix el cabell—, rossa, de cabells llargs, sedosos i lleugerament a ones, es pot veure amb túnica de color vermell i amb faldilla llarga, estreta i botonada; porta una altra sota, amb mànigues verdes, i dels muscles li cau una capa de ric folre i delicat ras; al mateix temps, amb la destra estesa, agafa un tocat o un fermall, i amb l'esquerra un vestit nou. Les seues ajudes de càmera són dos dimonis, més horribles si cap que els anteriors i que responen a la diversa tipologia que hem vist en els del seu ramat, al llarg del nostre manuscrit.

3)«LO DIABLES LI FAY PENTHENAR E MIRAR»

La mateixa donzella de la il·lustració anterior, però sense capa, agafa amb la dreta la pinta en espina o de doble pua, i amb l'esquerra, un espill redó de superfície polida. Aquests estris que haurien de ser de mera higiene personal es converteixen en instruments que remeten a un contumaç abillament pecaminós, pel que suposen d'autocomplaença amb el propi cos i desig, i que tenien en aquella època, i, encara, per la seua indubtable remissió, d'una banda, a la sirena (la pinta i l'espill), al mite de la qual de continu es pentina, temptant i ordint plans per als incauts, i, d'altra banda (l'espill), al mite de Narcís, que va acabar consumit per la seua pròpia imatge, la qual cosa constitueix una magnífica metàfora del nociu de la preocupació per la imatge (Soller 2005).

4) «LO DIABLES LI FAY ABELIR MERA VANA VANETAT»

Un cavaller, ricament vestit i amb un cavall completament equipat per a la caça, amb un gos braco o llebrer precedit per una au rapinyaire —un falcó o un astor—, configura la viva imatge d'un cavaller més dedicat a la vana vanitat que a cercar l'efectivitat en tal exercici cinegètic. Després del cavall, un altre parell de dimonis nefands, amb les ales desplegades, en tumult, s'afanyen per agafar al cavaller de les riques vestidures que, més que vestir, «llueix» i «exhibeix».

F. 206rab:

1) «LE DIABLES FAI LOS AYMADORS FAR CONVITS E BOBANS PER AMOR DE LURS DONAS»

Aquesta il·lustració ens presenta una opípara taula molt ben parada, fins i tot amb elements de la vaixel·la d'or, a fi de representar el luxe i l'ostentació. Hi ha set comensals, entre els quals estan els dos amfitrions, coronats i separats com a senyal no tant de la seua exquisida hospitalitat, sinó de promiscuïtat. La taula no cap en el quadre de la imatge i sembla que s'estén més enllà dels seus límits. En els extrems de la taula, dos dimonis amb aspecte simiesc toquen sengles instruments musicals (tambor i una trompeta, el dimoni de l'esquerra; una viola, el de la dreta). Al ritme de la música dels dimonis viu la cultura cortesana i es consumeix en els seus luxes i pecats de gola.

2) «LE DIABLES FAY BIORDAR LOS AYMADORS PER AMOR DE LUR DONAS»

Tres cavallers, amb arnesos complets de combat —a excepció dels elms—, corren llances, al ritme dels clarins i les trompes que sonen al seu darrere dos dimonis més, amb les ales desplegadas. El segon d'aquests té el cos pràcticament fora del quadre de la imatge.

Els contendents cavalquen brandant sengles llances i esgrimint els seus escuts cap a la construcció palatina, amb murs i torre amb merlets, des de la qual dues dames corteses —molt abillades i molt ben vestides— els aclamen. Aquesta construcció està situada fora de la il·lustració. Cap a ella es dirigeixen, ràpids, els cavallers, lliurats a innecessàries i moltes vegades cruentes justes, únicament moguts pel capteniment de figurar i guanyar-se la fútil admiració d'unes dames que són, si s'ha de jutjar pel text de Matfré, tan capricioses com falses i frívoles.

3) «LE DIABLES FAY LOS AYMADORS SEGUIR TAULAS RODONAS E TORNEIAMÉ^N PER AMOR DE LUR DONAS»

En la línia de la il·lustració anterior, aquesta se centra en un altre «joc» cavalleresc —les taules redones—, inspirat en les praxis dels cavallers literaris del cicle de la Taula Redona. Aquests jocs eren, si cap, molt més cruentes que les llices que hem vist anteriorment. Constituïen vertaderes batalles col·lectives i eren causa de dolor, de lletges ferides i fins i tot de morts. Es tracta d'allò més semblant a les batalles reals per a les quals haurien d'estar preparats i a les quals s'haurien de lliurar, sempre en servei de la fe i de l'interès comú de la cristiandat. En canvi, els cavallers, els amants, es lliuraven a aquests esports en els quals en última instància prevalia més la vanitat que l'exercici esforçat, valent, honest i humil de les armes al servei del Bé.

4) «LO DIABLES FAY DANSAR LOS AYMADORS AB LUR DONAS LO QUAL DIABLES MENA LUR DANSA»

Tres parelles ballen agafades de la mà mentre que dos dimonis toquen la música (el primer un llaüt, a l'esquerra, i un altre una cítara, a la dreta), mentre un tercer —un diable vell— és el mestre o cap del ball. Els que conreen l'amor cortés ballen al ritme i al compàs dels dimonis.

5) «LE DIABLES FAY AZÒ PAR SO DONA AB L'AYMADOR»

Tot açò (el contingut de les il·lustracions anteriors) ho fan els enamorats per l'amor de les seues estimades, la qual cosa ve a ser, fins i tot, més que devoció, i arriben a adorar-les literalment com a les seues senyores, les seues «midons», i fins i tot com a les seues deesses. Així, veiem a un enamorat, agenollat i amb l'índex de la mà dreta, enguantada —és a dir, ni tan sols amb un mínim de respecte i humilitat—, requerint d'amors a la seua dama/deessa/senyora. Ella atén i concedeix amb el palmell dret. A l'esquena de cadascun, sengles dimonis els inspiren, a ell la seua adoració poc menys que blasfema, a ella l'embadaliment vanitós i concupiscent amb què es lliura.

6) «MOR L'AYMADOR E L DIABLE PORTA L'ÀNIMA»

Al final de tan agitada i amorosa vida dedicada a l'amor cortès, la destinació de l'ànima de l'enamorat no pot ser una altra que el de ser agafada pel coll pel dimoni i portada a l'infern. De res serveix una vida tan intensa, ni un llit amb cobertor tan refinat, ni el dolor —se suposa que sincer— dels familiars, un dels quals s'agafa en el seu desconsol a la figura del difunt, a l'altura de les cames. Finalment, el dimoni, amb les ales desplegadas, que acudirà puntual als peus del llit, i se'n portarà l'ànima als inferns.

4. Per concloure

La seqüència d'il·luminacions que estudiem, que se situen al llarg del molt nombrós element iconogràfic del *Breviari d'Amor*, que estudiem ací, és tota una enciclopèdia que mostra allò que s'ha de fer —els àngels— i tot allò què no s'ha de fer —els dimonis—. La darrera —la més famosa de totes, la veritat— de les il·luminacions analitzades és una enciclopèdia en ella mateixa, *ad contrarium*, de la cultura cortesana, del tòpic dels *deports* i delits d'aqueixa vida. És, al mateix temps, una enciclopèdia que compleix amb la seua vocació de *docere*, amb la presència física del maligne en cada episodi, condicionant cadascun dels actes i parcel·les principals de la vida cortesana. Inequívocament es tracta de la moralització de l'amor i de la cultura cortesanes, almenys si s'entenen com a gaudi dels sentits o *joie de vivre*. Es critica l'amor sensible, humà, els banquets, els *deports* de la cavalleria, el ball i la dansa, la cosmètica, la devoció per la roba i, en definitiva, tot el que és accessori i prescindible.

No es tracta de misogínia en les seues crítiques a la dona, ni «antimilitarisme» en les seues crítiques a l'exercici marcial, ni misantropia en les seues crítiques a banquets, festes i balls. S'ha d'entendre tot això dins de la vocació moralitzadora del *Breviari d'Amor* tant respecte a l'amor com respecte a les relacions humanes i a la societat en general. Es critica ací el component d'Eros en l'amor cortès, alhora que es critica, pel que fa a la cavalleria, la que es realitza per mitjà de «pomposos actes» que perseguien «vana i pomposa fama» —com diria el clàssic valencià Joan Roís de Corella en la seua *Història de Jason i Medea* (Roís de Corella 2016)—, en lloc de lliurar-se a la «cavalleria honesta» i religiosa, que lluitava pel Bé, a l'estil dels cavallers del Sant Grasal, o més aviat —per ser el seu model més realista— d'aquells en els quals pensava Ramon Llull, en redactar el seu *Llibre d'Orde de Cavalleria*, o d'aquells altres que apareixen al mateix *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell.

De fet, Joan Roís de Corella mateix pot constituir en la segona meitat del segle XV, en el mestratge del seu estil i en el refinat conjunt de la seua formació, una magnífica síntesi de misogínia i aparent anticavalleria per motius moralitzadors. Aquesta és una línia que s'inicia amb Matfré en l'últim quart del segle XIII, tan formalitzada i completa, al mateix temps que complexa, en un temps que era en el fons encara de postguerra després de la croada contra els albigesos. Feia poc que s'havia aplicat a Occitània la *Côte de Paris* i una orde expressa de prohibició d'un tòpic literari que, com l'amor cortès, era molt més que un simple continent de delits plaents i esdevenia una forma d'entendre la vida —que va resultar derrotada en la croada contra els albigesos.

Vicent Martines. D'àngels i dimonis. Anàlisi d'una seqüència del programa iconogràfic de la moralització enciclopèdica de la *fin'amors* en el *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud

Bibliografia

- Beyer de Ryke, B. (2002) «Les encyclopédies médiévales, un état de la question», *Pecia. Ressources en médiévalistique*, 1, pp. 9-42.
- Binkley, P. (ed.) (1997) *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second COMERS Congress, Groningen (1-4 July 1996)*, Leiden / Nova York, Brill.
- Dahan, G. (1999) «Encyclopédies et exégèse de la Bible aux XII^e et XIII^e siècles», *Cahiers de recherches médiévales*, 6 [= *Vulgariser la science*]. [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>]
- Duchenne, M.-C. / Paulmier-Foucart, M (1999) «Vincent de Beauvais à l'Atelier», *Cahiers de recherches médiévales*, 6 [= *Vulgariser la science*]. [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>]
- Ferrando, A. (2007) «Introducción», dins Ermengaut, M. *Breviari d'Amor. Libro de estudios*, Madrid / San Petersburg, Biblioteca Nacional de Rusia / Ediciones AyN, pp. 31-52.
- Kisseleva, L (2007) «El manuscrito del *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaud de la Biblioteca Nacional de San Petersburg. Estudio codicológico (Isp. F.v.XIV.N1)», dins Ermengaut, M. *Breviari d'Amor. Libro de estudios*, Madrid / San Petersburg, Biblioteca Nacional de Rusia / Ediciones AyN, 2007, pp. 31-52.
- Lusignan, S. / Paulmier-Foucart, M. (ed.), *Lector et compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII^e siècle*, Grâne, Éditions Créaphis, 1997.
- Martines, V. (2007) «Ver para entender y crear. Texto e imagen en el *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengaut», dins Ermengaut, M. *Breviari d'Amor. Libro de estudios*, Madrid / San Petersburg, Biblioteca Nacional de Rusia / Ediciones AyN, pp. 31-52.
- Ribémont, B. (1995) *De Natura rerum, études sur les encyclopédies médiévales*, Orléans, Paradigme, 1995.
- Ribémont, B. (1997) «Les encyclopédies médiévales: problèmes de genre», dins Binkley, P. (ed.), *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second COMERS Congress, Groningen (1-4 July 1996)*. Leiden / Nueva York, Brill, pp. 47-62.
- Ribémont, B. (1997) «Repères bibliographiques sur les encyclopédies médiévales de l'Occident latin (XII^e-XV^e s.)», *Cahiers de recherches médiévales*, 6 [= *Vulgariser la science*] (1999). [<http://crm.revues.org/sommaire921.html>]
- Ribémont, B. (2001) *Les origines des encyclopédies médiévales: d'Isidore de Séville aux Carolingiens*. Paris, Honoré Champion.
- Ribémont, B. (2002) «L'*Ovide moralisé* et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative», *Cahiers de recherches médiévales*, 9 [= *Lectures et usages d'Ovide*] (2002). [<http://crm.revues.org/document907.html>]
- Ribémont, B. (2002) *La «Renaissance» du XII^e siècle et l'encyclopédisme*. Paris, Honoré Champion.

Vicent Martines. D'àngels i dimonis. Anàlisi d'una seqüència del programa iconogràfic de la moralització enciclopèdica de la *fin'amors* en el *Breviari d'Amor* de Matfré Ermangaud

- Roís de Corella, J. (2016) *The Story of Leander and Hero*, ed. by Cortijo, A. & Martos, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- Sadler, L. (1997) «The Role of Illustrations in Medieval Encyclopaedias», dins Binkley, P. (ed.) *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second COMERS Congress, Groningen (1-4 July 1996)*, Leiden / Nova York, Brill.
- Soller, Claudio da (2005) *The beautiful woman in medieval Iberia: rethoric, cosmetics, and evolution*, Tesi doctoral de la University of Missouri-Columbia.
- Tolosa, G. / Anònim (2003) *Cançó de la Croada contra els albigesos*, Martines, V. & Ensenyat, G. (eds.), Barcelona, Proa.